

# De la *novelita* a *Il futuro*. Lecturas bolañianas en clave transnacional<sup>1</sup>

DAVID GARCÍA-REYES  
GLORIA SEPÚLVEDA VILLA

## > De la *novelita* a *Il futuro*. Lecturas bolañianas en clave transnacional

La investigación aborda varias cuestiones en torno a dos productos culturales, una novela y un film. Por un lado, analiza la génesis y materialización de la coproducción cinematográfica internacional *Il futuro* (*El futuro*, 2013), cuyo guion y cuya dirección son obra de la cineasta chilena Alicia Scherson. En segundo lugar, estudia el necesario rastreo de las huellas autorales y estéticas generadas durante el procedimiento del que se vale Scherson para la transposición que realiza de *Una novelita lumpen* (2002) de Roberto Bolaño, última novela que publicó el escritor en vida. Todo lo anterior ejemplifica la convergencia intermedial de un proceso en el que el film se convierte en un modelo del cine transnacional y en el único largometraje estrenado basado en un original bolañiano. Estas circunstancias permiten entender algunas estrategias de distribución, pero también una tendencia que proyecta a las industrias culturales a una sutil alianza que favorece la difusión, sin fagocitar la autonomía e idiosincrasia propias de la novela o del film.

**Palabras clave:** literatura y cine chilenos; adaptación audiovisual; coproducción; distribución transnacional.

## > From the *Novelita* to *The Future*. Bolaño readings in transnational code

This paper addresses three questions about two cultural products: the novel *A Little Lumpen Novelita* (2002) by Roberto Bolaño and its film adaptation, the international co-production *The Future* (2013) by Chilean filmmaker Alicia Scherson. Firstly, we offer an analysis of the film, written and directed by Scherson. Secondly, we track Scherson's style and aesthetic marks generated during the adaptation of Bolaño's novel (the last work published by the writer in life). Lastly, we highlight the role of the film within the processes of media convergence, as it is an example of transnational cinema and the only film based on a Bolaño novel. This research points out the production context which facilitates certain distribution strategies that benefit transnational projection, a tendency of the alliances between literature and cinema as cultural industries.

**Key Words:** Chilean Literature and Cinema; Audiovisual Adaptation; Co-production; Transnational Distribution.

---

1 Artículo realizado en el marco del Proyecto "Displacements, appearances and new social subjects in spanish cinema" (DENSSCE96-11) del MICINN y bajo el auspicio de CONICYT-PFCHA/2016-21161182 y 2017-21171064.

## Adaptar a Bolaño

Transcurridos más de quince años desde la muerte del escritor Roberto Bolaño (1953-2003), resulta paradójico el hecho de que su última novela publicada en vida, *Una novelita lumpen* (2002), sea la única que cuenta con una traslación filmoliteraria.<sup>1</sup> Se trata del largometraje *Il futuro* (*El futuro*, 2013) con guion y dirección de la cineasta chilena Alicia Scherson (1974).

La necesidad de valorar y cifrar las circunstancias para que el film de Scherson siga siendo el único largometraje bolañiano presenta variadas respuestas que ofrecen algunas importantes claves para entender la propia realización del film y la escasa materialización de los proyectos filmoliterarios que, solo por su impacto literario, Bolaño debería suscitar.

La realizadora chilena, tras leer la novela, se apresuró a adquirir los derechos cinematográficos del texto en 2006. Desaparecido Bolaño, que siempre se negó a ser representado por un agente literario, los derechos de *Una novelita lumpen* eran gestionados por la agente literaria Carmen Balcells (Celis, 2013). El año 2006 era un momento en el cual la proyección global de la literatura de Bolaño no era la que se alcanzaría globalmente tras la traducción al inglés de *2666* (2008) y los consiguientes premios tras su circulación en Estados Unidos como el *National Book Critics Circle Award* o situarse entre los mejores libros de ficción de 2008 en la lista realizada por especialistas del diario *The New York Times*.<sup>2</sup> Con posterioridad a la recepción de Bolaño en EE.UU., la gestión de los derechos pasaría a ser responsabilidad del agente literario estadounidense Andrew Wylie y desde entonces, curiosamente, aun existiendo proyectos audiovisuales en torno al universo bolañiano, ninguno se ha llegado a concretar. Eventualidades que resultan especialmente singulares, reflejando algunas de las azarosas constantes que caracterizan la vida y obra de Bolaño, siendo conocidas las dificultades que el escritor tuvo para publicar en las primeras décadas de su carrera literaria.

De la misma manera, hay que apuntar que *Una novelita lumpen* abandona los espacios geográficos bolañianos habituales como Chile, México o España. En la *nouvelle* estudiada, el *topos* pasa a ser la ciudad de Roma. Que la ciudad del Tíber se convierta en el escenario de la trama es un detalle que puede parecer secundario, pero no lo es cuando se desentrañan los significados extraídos del original y se piensa en la ejecución audiovisual de Scherson.

Obtenidos los derechos, la cineasta comienza a trabajar en la elaboración del guion que se convertirá en su tercera película. De los cuatro largometrajes estrenados por Scherson, *Il futuro*, a partir de un texto literario, es el único que proviene de material ajeno. Tras sacar adelante su película *Turistas* (2009), la realizadora se centra en obtener financiación y apoyo para realizar la traslación de la novela, y su personal empeño la hace liderar el proyecto a partir de una coproducción internacional. La fórmula de la coproducción será decisiva en la introducción de cambios operativos, desde el idioma a la selección del casting o la promoción de la cinta.

En su debut, Scherson había contado con capital argentino para realizar *Play* (2005), pero la magnitud de *Il futuro* marca un cambio notable por las dimensiones de la empresa. El contexto de la coproducción entre Chile y Europa (Italia, Alemania y España) implica un modo distinto de producir,

1 Existe un mediodmetraje belga que adapta libremente *Amberes*, novela que Bolaño publicó también en 2002. La película, dirigida por Jasper Pollet en 2012, fue ambientada en la localidad flamenca que da título a novela y film.

2 <<https://www.nytimes.com/2008/12/14/books/review/10Best-t.html>> (12-11-2018).

al trabajar en un ámbito en el que el rodaje se internacionaliza en ciudades como Santiago de Chile, Roma o Colonia. Las distintas locaciones se añaden a las dificultades derivadas de gestionar las distintas productoras, los capitales y soportes facilitados por un gran número de entidades asociadas a la película.

De forma sucinta, la producción contó con financiación de las empresas productoras Movimento Film (Italia), La Ventura y Jirafa (Chile), Pandora Films (Alemania), Astronauta Films y Jaleo Films (España), unidas al auspicio económico y material de entidades que abarcan desde la esfera supranacional a la regional: el programa MEDIA de la Unión Europea, la red de capitales regionales europeas para la alianza y promoción del cine CRC (Capital Regions for Cinema, englobando Roma-Lazio, Paris-Ile de France, Madrid-Comunidad de Madrid y Berlin-Brandenburg), la Lazio Film Commission, el MiBAC italiano (Ministero per i Beni e le Attività Culturali), el programa iberoamericano de producción filmica Ibermedia, la Junta de Andalucía, el Gobierno de Chile, la Televisión Nacional de Chile (TVN) y la agencia estatal chilena CORFO para el fomento de la producción audiovisual.

Por eso, concretar la producción se convierte en sí mismo en uno de los mayores logros industriales del film, que no se puede entender en su génesis y comercialización sin su adscripción al sistema de coproducción y su vocación de producto transnacional. Todas estas vicisitudes configuran una situación que dinamiza la distribución y la exhibición del film en festivales y pantallas de todo el mundo y ejemplifica lo apuntado por Dina Iordanova,

puesto que el circuito de festivales ha facilitado, históricamente, la circulación de nuevas películas (2015: 8) y sigue manteniendo esa voluntad de dar a conocer films que sin dicha difusión festivalera difícilmente llegarían a muchas pantallas.

En el año 2013, la proyección en festivales de *Il futuro* obtuvo un gran impulso al aparecer en las secciones oficiales de Sundance o Rotterdam, junto a importantes premios derivados de la exhibición internacional. En la vigesimonovena edición del Sundance Film Festival, la película de Scherson fue seleccionada para competir en la sección oficial de World Cinema. Los hitos más importantes de su periplo en festivales fueron los premios Colón de Plata del 39 Festival de Cine Iberoamericano de Huelva, con los galardones a mejor actriz y a mejor dirección para Manuela Martelli y Alicia Scherson, respectivamente. Junto a estos reconocimientos destaca el KNF Award concedido por el Círculo de Periodistas Holandeses de Cine en el marco de la 42ª edición del Rotterdam International Film Festival. Estos premios dieron mayor visibilidad al film, expandiendo su mercado global, aunque la buena recepción crítica no se tradujese en que la película obtuviese la repercusión mediática o la respuesta especializada y del público de otros largometrajes del más reciente cine chileno, como las últimas cintas de Pablo Larraín o Sebastián Lelio, compañeros de generación de la directora.



El luminoso crédito de apertura de *Il futuro* (Alicia Scherson, 2013)

Al pensar en los ciclos de producción y distribución promovidos por la difusión de los festivales (Iordanova, 2015: 9), estos se conforman como una de las señas de identidad de la coproducción. Al distinguir algunas tipologías de coproducción en las que el capital humano de un país latinoamericano se vincula a fondos financieros y programas de estímulo de distintas fuentes internacionales, el mejor ejemplo de este éxito son films como *El secreto de sus ojos* (2009) de Juan José Campanella (García-Reyes, 2017). La participación de los responsables del departamento de producción de un largometraje suele representar la cuota nacional de la inyección de capital sin que el origen de la financiación imponga a equipos técnicos o artísticos, ajenos a los principales responsables creativos de la película. No obstante, en el film de Scherson se aprecia una importante variedad en la distribución de cada uno de los integrantes de las parcelas técnicas y artísticas. Lo anterior se advierte con los cinco personajes principales, que responden a tres nacionalidades distintas. Bianca, interpretada por la actriz chilena Manuela Martelli; los tres actores italianos que dan vida a Tomás; el hermano adolescente de Bianca, interpretado por Luigi Ciardo; Nicolas Vaporidis, en el papel del libio; y Alessandro Giallocosta en el rol del boloñés, junto a la estelar interpretación del actor neerlandés Rutger Hauer (1944-2019) en el papel de Maciste. La elección del reparto condiciona la elección de los dos idiomas de la producción: italiano e inglés. Una dualidad idiomática que opera como recurso dramático al distinguir entre los ámbitos relacionales de Bianca.<sup>3</sup> Para la protagonista, el italiano se convierte en la lengua en la que se comunica en el espacio doméstico, familiar, estudiantil y laboral frente a la intimidad que comparte con Maciste, expresada en inglés y de largos silencios (Espinosa, 2015: 373), lenguaje no verbal y un diálogo establecido entre dos cuerpos desnudos. Un trato entre ambos mediado por lo material, que paulatinamente se convierte en una relación sentimental.

146

fuera de cuadro



Los cuerpos desnudos, el mórbido Maciste y la untuosa Bianca en *Il futuro* (Alicia Scherson, 2013)

Scherson manifestó algunas dificultades al trabajar con Hauer, dado que se hizo necesario conciliar la idea de la directora y llevar a cabo la puesta en escena de la misma. El actor holandés, con más de cincuenta años de carrera, había rodado a lo largo y ancho del globo con los más variados directores y en las más dispares condiciones industriales. Siendo la principal estrella cinematográfica de su país desde finales de los setenta, Hauer participó activamente a lo largo de las últimas décadas y hasta su reciente fallecimiento en la industria audiovisual

norteamericana, desde producciones de los grandes estudios, cintas de serie B, *direct to video*, *TV movies* o series. Actor fetiche del director Paul Verhoeven en su primera etapa neerlandesa, el actor

3 Existe una excepción: ante la amenaza que suponen el libio y el boloñés, al instalarse en su casa, Bianca le habla a su hermano en español como código interno para entenderse entre los dos.

ha sido el androide Roy Batty de *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982), el John Ryder de *Carretera al infierno* (*The Hitcher*, Robert Harmon, 1986) o el Sasha Pechersky de *Escape de Sobibor* (*Escape from Sobibor*, Jack Gold, 1987) entre otros roles. Ese currículum influyó en su elección para el papel, pero, además, generó una serie de condicionantes por la naturaleza propositiva del intérprete, confrontado con la dirección que Scherson tomó en el set, una demostración del criterio totalizador de la realizadora, desde el casting a la postproducción (Rigoni et al., 2014). Finalmente, no hubo diferencias insalvables puesto que la promoción del film por parte del actor y la directora fue conjunta.

### Caminos yuxtapuestos. De la *novelita* a *Il futuro*

El escenario de novela y film suponen espacios por el que varios personajes extremos deambulan entre el desasosiego y la enajenación. En esta reducida galería de arquetipos se encuentra Bianca, la joven protagonista que, tras la repentina muerte de sus padres en un accidente automovilístico en el sur de Italia, comienza una bajada a su Hades particular, flanqueada por su hermano y otros tres compañeros de viaje: Maciste, el libio y el boloñés. Bianca explica como narradora intradieгética, en primera persona en el texto literario y en el filmico, que “Ahora soy una madre y también una mujer casada, pero no hace mucho fui una delincuente” (Bolaño, 2014: 13). Instalada en lo venidero, infiere que “el futuro no me importaba, se me ocurrían ideas, pero esas ideas, si lo pensaba bien, nunca se proyectaban hacia el futuro” (2014: 18). De esta manera, es “posible considerar la totalidad de ambas obras como una remembranza, una analepsis, en la que tanto el soporte literario como el cinematográfico se constituyen como un lugar de memoria” (Espinosa, 2015: 372). Desde esa primera frase, la *novelita*<sup>4</sup> se perfila en una extensa analepsis, introspección retrospectiva vinculada con “eventos anteriores al presente de la acción e incluso, en algunos casos, anteriores a su inicio” (Reis y Lopes, 1996: 20).

Dividida en dieciséis capítulos, *Una novelita lumpen*, aborda el viaje a la marginalidad de Bianca y su hermano en escenarios romanos. Si bien la historia está configurada a partir del recuerdo, otra noción se desliza a lo largo de la novela: el futuro, un tiempo incierto, que aparece una y otra vez en el discurso narrativo. Paul Ricoeur (2004) reflexiona en torno a la cuestión de la memoria como testimonio y alegato colectivo. En la medida que Bianca recuerda su adolescencia, inicia una búsqueda activa que la transporta, desde la edad adulta —siendo una madre, una mujer casada— a una época dolorosa —la orfandad—. A partir de los planteamientos de Ricoeur, se puede formular que la *novelita* es un encuentro entre la memoria vinculada a la consigna aristotélica del tiempo (2004: 24) y a su confrontación con el futuro, representado en el presente de la narradora que retorna al pasado.

Carlos Reis y Ana Cristina Lopes (1996) señalan que el “narrador será entendido fundamentalmente como autor textual, entidad ficticia a la que, en el escenario de la ficción, cabe la tarea de enunciar el discurso” (1996: 156). A través de la voz del narrador(a), el autor dispone un *alter ego* en el que perfila la representación artística de la narración. La masculinidad es un pilar fundamental en la obra narrativa de Bolaño; sin embargo, al adentrarse en su producción, la figura femenina se sitúa, práctica-

4 Ramón Zacarías, en su análisis de los diminutivos propone que, “según los parámetros de naturalidad, en general, el diminutivo es muy natural porque es icónico (morfología concatenativa), es biunívoco y productivo (siempre tiene el significado de “disminución”), binario (dos componentes: la base y el sufijo diminutivo), y perfila una relación figura-fondo” (2006: 84).



Tomás limpiando el escaparate del Gym en *Il futuro* (Alicia Scherson, 2013)

148

fuera de cuadro

mente, a la par que los abundantes personajes masculinos. La decisión de Bolaño de otorgar una voz femenina protagonista en la *novelita* es un acierto dramático, pues contribuye a describir las tribulaciones del sentir adolescente. Se advierte el ímpetu de una fuerza juvenil revolucionaria en su conflicto ético y en la supervivencia en medio de la marginalidad circundante.

La crítica literaria suele señalar que la *novelita* es una propuesta artística menor dentro de la obra del escritor. Sin embargo, la forma mínima de la novela esconde en su superficie un enorme caudal narrativo que prefigura algunas de las variables estéticas y dramáticas más potentes de Bolaño, trasladadas al film, como la actitud erótica de Bianca junto a las diversas ocupaciones de los personajes. Desde los trabajos que realizan la protagonista y su hermano —en la peluquería y el gimnasio—, los quehaceres laborales o domésticos del libio y el boloñés —en el gimnasio y la casa— o el culto a las actividades de musculación de Maciste —orientado a la conservación del cuerpo—. Trabajos que buscan compensar diversos motivos de los personajes, por un lado, resolver carencias económicas o impedir el paso del tiempo.

En la novela, Bolaño ubica el gimnasio<sup>5</sup> donde el libio y el boloñés conocen al hermano de Bianca en la Piazza Sonnino (Bolaño, 2014: 51) en el barrio del Trastevere. La joven narradora también se refiere a lugares muy próximos como la isla Tiberina o el Puente Garibaldi (2014: 27). En uno de los sueños en los que Bianca proyecta su “ficticio” noviazgo con Maciste pasea con el fisiculturista ciego por la Via dei Giubbonari, la Piazza Farnese o el Campo dei Fiori (2014: 146). En la película, al margen de Cinecittà, la propia ciudad de Roma y en concreto los barrios romanos más periféricos son los espacios protagonistas. Scherson muestra restos del pasado imperial de la ciudad de forma

5 El film se ambienta fundamentalmente en el barrio Ostiense.

muy contigua y recorre tangencialmente a mostrar las Termas de Caracalla o el Coliseo romano. La Stazione Ostiense, de estilo monumental y construida durante la Italia fascista, cobra un enorme protagonismo en una escena en que se muestra el bajorrelieve de la fachada en mármol travertino del escultor Francesco Nagni, representando al héroe de la mitología griega Belerofonte y a su alado caballo Pegaso. La directora chilena se hace eco de forma sutil de la descreída mirada de Bolaño respecto a la antigua opulencia romana, y recurre, confrontándolo, al que fuera el gran escenario pensado e impulsado por el dictador Benito Mussolini para la Exposición Universal de 1942 (Diebner, 2006).

Esa Roma mussoliniana toma cuerpo y contemporaneidad en la rápida escena en la que Bianca observa a unos neofascistas gritando y haciendo el saludo fascista en los bajos de un puente, pasaje filmico que remite a la Bianca literaria, que se cruza con automóviles desde cuyo interior emerge la consigna: “fascismo o barbarie” (Cfr. 27 y 54). Solo eso, una frase disyuntiva<sup>6</sup> que amenaza con su semántica. Se desliza ahí un espacio vacío en el que la narradora no profundiza, para dar paso al lector, quien actualiza en la lectura esa consigna, resabio del fascismo italiano que Bolaño incorpora, inteligentemente, al discurso narrativo de la ficción y cuyo relevo asimila Scherson. Valeria de los Ríos expone acertadamente cómo los desastres históricos configuran la geografía bolañiana, contextos políticos como la Segunda Guerra Mundial o el golpe de Estado en Chile (11/09/1973) cifran y proyectan espaciotemporalmente, a través del cine o el fotoperiodismo, las arrasadas zonas en las que transitan y subsisten los personajes del escritor chileno (De los Ríos, 2015: 101).

Muy cerca de la estación Ostiense está la zona en la que se encuentra la estructura del antiguo Gasómetro romano, espectacular arquitectura que servía como depósito de gas para la población romana, patrimonio industrial cuya apariencia huye del imaginario de postal de la capital italiana. Por lo anterior, también es paradigmática la inclusión de Cinecittà, apor-



Tribus urbanas del Barrio Ostiense en *Il futuro* (Alicia Scherson, 2013)

6 La consigna “fascismo o barbarie”, derivación de “socialismo o barbarie”, acuñada por Friedrich Engels (en De los Ríos, 2015: 108), puede leerse, además, desde una perspectiva distópica, en la medida que Bolaño inserta esta frase como una advertencia de “los posibles e hipotéticos desarrollos perniciosos de la sociedad actual” (López Keller, 1991: 15). Desde este punto de vista, la inclusión de la imagen de los jóvenes neofascistas gritándolo por la ciudad es un llamado de atención.

te muy original en la película, pues funciona como espacio heterotópico de evasión para Bianca, donde comprende mejor la vida pasada de Maciste, proyectando una imagen alejada de la ruina.<sup>7</sup>

En *Il futuro* se verifica una referencialidad autoral muy sugestiva por parte de Scherson que hereda de Bolaño algunas citas y aporta las propias. La novelita alude a los éxitos comerciales en el cine péplum de Maciste o la superproducción cinematográfica<sup>8</sup> de *Guerra y Paz* (*War and Peace*, King Vidor, 1956) protagonizada por Audrey Hepburn y Henry Fonda, e incluso la mención al cine porno<sup>9</sup> de una supuesta estrella del cine para adultos llamada Tonya Waters.<sup>10</sup> En otro rango, aparece el cuestionario de trivialidades de la revista *Donna Moderna* (2014: 61), cuestionario de la publicación italiana que sigue editándose, teniendo su correlato en el film con variantes significativas.

Scherson, además, provee al espectador de una múltiple galería referencial por medio de las camisetas: desde *Masters of the Universe* (Gary Goddard, 1987), Nirvana o The Rolling Stones, prendas que lleva Bianca, o la del grupo de metal Pantera que porta Tomás, el pullover deportivo de Rocky Marciano del boloñés o incluso la camiseta del niño al que Bianca lava el pelo en la peluquería, en la que aparecen estrellas del *wrestling* estadounidense como John Cena o The Undertaker, herederos modernos del popular cine épico de Maciste. Otros elementos estéticos de la cultura pop son los concursos que ven en la televisión. El consumo catódico ocupa el tiempo que dedicarían a su formación educativa, pues cuando el absentismo estudiantil se instala en las rutinas de los hermanos, que priorizan su inserción laboral como aprendiz en una peluquería ella y como limpiador de un gimnasio él, la televisión es su ocio: “Matábamos el tiempo viendo la tele, primero las entrevistas, después los dibujos animados, finalmente los programas matinales con entrevistas y conversaciones y noticias de los famosos” (2014: 17); o también reflejado en el visionado de recursos más instrumentales narrativamente como *Rocha, el hijo de Sansón* (*La furia di Ercole*, Gianfranco Parolini, 1962) —evocando el pasado profesional de Maciste, cinta que Bianca busca y alquila furtivamente en un videoclub—,<sup>11</sup> y la inclusión de un fragmento de la evocadora película *L’Atalante* (1934) de Jean Vigo que emociona a Bianca, junto a los fragmentos de la novela *Jane Eyre* (1847), de Charlotte Brontë, que la joven lee en su clase de inglés. A propósito de la elección, la protagonista de Brontë es asediada por algunos de los mayores males de una sociedad heteropatriarcal, con la que Bianca se puede identificar, ambas intentan salir adelante y superar pruebas vitales de por sí más complejas por su condición de género y por la explotación que sufren.

7 Algo que se colige del texto de Bolaño, pues “de esa gran historia solo vemos ruinas, lo que interesa es el desecho, no lo monumental: el péplum, las huellas del cine hollywoodense, la prostitución de menores, la sobrevivencia tercermundista en un país del primer mundo” (Espínosa, 2015: 374).

8 La adaptación hollywoodense de la novela homónima de Lev Tolstói fue rodada en Italia, y los decorados mayoritariamente se localizaron en Cinecittà.

9 En la película se muestran extractos de los films pornográficos *Caro Papa* y *La commissione d’esame*, dirigidos por Eugenio De Lorenzi y protagonizados y producidos por Eros Cristaldi.

10 Bianca apunta que las visitas a los videoclubs se inician porque su hermano busca películas de Tonya Waters, “una actriz porno de la que se había enamorado y cuyas peripecias empezaba a saber de memoria” (25).

11 Bianca no aprecia el porno, pero visita asiduamente los videoclubs en la novela y arrienda películas: “A veces me quedaba largo rato en el puente Garibaldi o en una banca de la isla Tiberina, junto al viejo hospital, y examinaba las carátulas de las películas como si fueran libros” (27). Mucho antes que la televisión satelital o las señales de *streaming* (servicios de televisión *online*), el videoclub connotaba un espacio heterotópico, en la medida en que, como una biblioteca, permitía la colección y exploración de los títulos cinematográficos.



Bianca en el Foro romano de Cinecittà en *Il futuro* (Alicia Scherson, 2013)

Es importante destacar que, en el film, las películas pornográficas, alquiladas y consumidas por el hermano de Bianca con el objetivo de “aprender cómo se hace el amor” (2014: 23), inician las actividades delincuenciales de los dos hermanos —cuando Tomás piratea el cable para ver porno— que aprenderán con el libio y el boloñés. Educación pornosentimental que se complementa con la breve experiencia de Bianca antes de sus encuentros sexuales con el libio, el boloñés y Maciste: “Con mi novio no se podía decir que yo hubiera ganado experiencia. Era un chico como cualquiera y a mí me gustaba y un día dejó de gustarme. Eso es todo” (2014: 42). Cuando Bianca tropieza con su exnovio, la escena literaria se resuelve bruscamente; en cambio, en la secuencia cinematográfica, la protagonista es interpelada por su exnovio y su actual novia, hasta que se despide aceleradamente.

Aunque aparentemente no lo parezca, el film conecta los descubrimientos sexuales de los hermanos cuando, tras el encuentro con su exnovio, Bianca se cruza fugazmente con una atribulada joven que grita en el rellano de su escalera e insulta al libio y al boloñés, deduciéndose que es una prostituta que ha mantenido relaciones con Tomás, cumpliendo supuestamente un deseo y una iniciación al sexo que no se materializa en la *novelita*. El matiz filmico marca una resolución más orgánica a nivel dramático, e incluso la propia Bianca redundante en ello al preguntar a Maciste si hizo películas porno, a lo que este responde negativamente. El hermano busca en la pornografía un conocimiento vedado para él. En este sentido, la propuesta de Román Gubern habla del carácter didáctico de la pornografía, configurando “una selección óptica de las zonas visualmente más eróticas” (2005: 17). El contraste se produce con Bianca, que accede a ese conocimiento a partir de la experiencia sexual adquirida con el libio y el boloñés,<sup>12</sup> tentativas que demuestran incluso cierta bisoñez en la joven cuando hace un

12 Con la llegada de los dos hombres a la casa, la adolescente toma conciencia de su tránsito hacia lo que es ser mujer: “¿Qué habían visto?, me preguntaba. ¿Qué rostro, qué ojos habían visto? No me lo preguntaba muy a menudo, pero ciertamente me lo llegué a preguntar alguna

comentario sobre sus encuentros sexuales: “Creo que lo que se puso fue un condón, pero no podría asegurarlo” (2014: 45). Cuando el hermano lleva una segunda película pornográfica, Bianca lo increpa, pues “viendo películas cochinas no se aprende nada” (2014: 23). Ella no observa el fin de su virginidad como un momento especial; en el film y en la novela se empodera y elige el momento de tener relaciones, incluso parece debilitada por la actividad sexual al verse “ojerosa, con la piel blanca, como si la luna, que para mí brillaba tanto como el sol, me estuviera afectando. Y entonces decidí que ya no tenía por qué hacer el amor cada noche y cerré mi puerta con llave” (2014: 47).

La trama, llena de momentos sórdidos, se caracteriza por ser un relato de superación y resistencia, casi un oscuro *bildungsroman* que marca el traumático paso de la juventud a la madurez. Scherson no se regodea en lo más inquietante y propone un relato luminoso que, por momentos, llena la pantalla de tonos cálidos, alejándose del melodrama estereotipado. Una reflexión que entronca con cómo la ficción latinoamericana,<sup>13</sup> literatura o cine, ha retratado a los niños o adolescentes en contextos de marginación y exclusión social. Scherson se inhibe de ese mundo inhóspito para contar una historia más íntima, centrada en aspectos más positivos; y eso, a pesar de las situaciones que viven los protagonistas.

Lo marginal es encarnado por la dupla criminal, compuesta por el libio y el boloñés, fieles representaciones de lo lumpenesco. La exclusión atraviesa novela y film, con todos los personajes viviendo en una excepcionalidad, obligados por las circunstancias o por decisión propia. Bianca da cuenta de un prototipo femenino desarraigado, tal vez por la muerte de sus padres o por la pérdida del velo ilusorio de la adolescencia. La particular representación de la mujer en el film se aleja de algunos tópicos expresados en el original literario, y el lumpen se erige en un hecho estético, estando la mostración de la precariedad moral y física atenuada respecto al texto de Bolaño. El relato expone las circunstancias sobreenvidadas a los dos hermanos o al propio Maciste, se tratan de la orfandad o la ceguera, que implican desde un punto de vista social un estigma de compasión y pérdida por parte de lo que se espera socialmente de estas situaciones: una estructura normativa ajena a los protagonistas, que sobreviven alejados de dichas convenciones normativas.

La traslación prescinde de algunas escenas, como cuando en la novela los hermanos protagonistas van al sur de Italia, cerca de Nápoles, regresando a Roma con los restos de sus padres, fallecidos en un violento accidente de auto. La escena que sí se incorpora es la del desguazadero (sic) de automóviles de la policía (2014: 13). El film resuelve el solitario funeral con una elipsis concretada en la visión fúgax de un ataúd introducido en el coche fúnebre. En este punto, aparece la asistente social. La funcionaria pregunta por la familia que tienen, y Tomás responde que unos familiares lejanos viven en Chile. Esta decisión, presentar a la familia completamente ausente, entronca con la idea de la novela, que destaca que los únicos familiares que asisten al entierro son la tía y las primas de los hermanos, subrayando la soledad de estos. La escasa o irrelevante familia es sustituida por el Estado, que, valiéndose de la asistente social o la escuela, expone la ficticia e ineficaz tutela de los huérfanos. En este marco es-

---

vez” (2014: 27). El libio y el boloñés parecen estudiar el comportamiento de los hermanos antes de proponerles robar a Maciste. Recordemos que al buscar Bianca identificaciones en las pertenencias de los amigos de su hermano, no encuentra nada.

13 Desde *Capitães da Areia* (1937) de Jorge Amado, pasando por *Los olvidados* (1950) de Luis Buñuel, el cuento *Ana María* (1960) de José Donoso, *Pixote, la ley del más débil* (*Pixote: a Lei do Mais Fraco*, 1980) de Héctor Babenco o *Ciudad de Dios* (*Cidade de Deus*, 2002) de Kátia Lund y Fernando Meirelles, la literatura y el cine latinoamericanos han mostrado algunos de los elementos más miserables y de las representaciones más cruentas de la infancia y la juventud en América Latina.



Sueños del pasado y prefiguraciones futuras en *Il futuro* (Alicia Scherson, 2013)

tructural, Bianca y Tomás son empujados a territorios de exclusión y a ámbitos delincuenciales como forma de escapar del infortunio y el abandono.

Ante su situación económica, Bianca comienza a plantearse, seriamente, la posibilidad de delinquir, con el único objetivo de conseguir lo necesario para vivir. Con la propuesta del libio y el boloñés, la transgresión delictiva planeada se transforma emocionalmente al conocer a Maciste. Los sentimientos de Bianca la llevan a afirmar que nunca podrá olvidar a Maciste (Bolaño, 2014: 81). ¿Qué es lo que salva a Maciste del olvido? ¿La vinculación con una εικὼν (eikón)? Como anuncia Ricoeur, a partir de la imagen también configuramos la memoria. De este modo, Bianca efectúa una “apropiación del recuerdo” (Ricoeur, 2004: 20).

La parte onírica de la historia, tanto en la novela como en el film, entrega algunas respuestas en relación a las visiones de Bianca. En la *novelita*, la protagonista alude a la gran cantidad de sueños que tiene: “En esa época soñaba mucho y olvidaba con rapidez casi todos los sueños. Mi vida en realidad era como un sueño” (2014: 130). El sueño de la carretera y los padres convertidos en perros resulta revelador dentro de los cambios operacionales que la realizadora efectúa desde el texto literario. En una apuesta estética que se aleja de lo aberrante, Scherson opta por mostrar a los padres como si fueran canes y los gusanos del original, *modus operandi* de Bolaño al idear la pesadilla de Bianca (2014: 54). La directora asume el cambio, suprimiendo la escatología o repulsión que produciría un primer plano de anélidos.

En el film hay secuencias que, integradas en la continuidad narrativa, tienen un alto componente onírico, apreciándose como una marca autoral propia. La atmósfera del sueño estaría vinculada por la lectura que propone la guionista del texto literario. En la novela, al soñar, Bianca ofrece algunas pistas de lo que vendrá. Sus sueños proyectan el porvenir, pues, como afirma Patricia Espinosa, “actúa y sueña” (2015: 373). Del mismo modo, Scherson da algunas trazas que prefiguran aquello que ha de llegar, al mostrar la valla publicitaria de un satélite comercial bajo un eslogan tan visionario como esclarecedor: “Il nostro avvenire nel cielo d'Europa”, nuestro futuro en el cielo de Europa, vinculado al final del relato.<sup>14</sup>

14 El film va prefigurando el futuro a través de algunos planos de las azoteas con receptores satelitales cuyas ondas electromagnéticas rebotan junto a otras huellas del porvenir como los mensajes tatuados. La frase de la muñeca de la asistente social es “Ad Astra per Aspera”, se trata del “Hasta las estrellas a través de la dificultad”, lema de la Flota interestelar de la saga *Star Trek* o “La mia anima non muore in questa spirale”, frase tatuada en la espalda del boloñés, referencia a un verso de la letra de la canción “Treno per Babylon” perteneciente a *Dainamaita* (1993), álbum del grupo italiano de *ska* Casino Royale.



Una bandada de pájaros y la noche que se cierne sobre Europa en *Il futuro* (Alicia Scherson, 2013)

154

fuera de cuadro

La realizadora chilena escoge modificar el fin de la relación entre Bianca y Maciste. Tras cuidar a Maciste, afebrado, este queda reposando en su cama. Bianca aprovecha para buscar la caja fuerte detrás de unos cuadros con reminiscencias de la pintura metafísica de Giorgio de Chirico en los que también vemos a un Maciste retratado en sus años de gloria. Al no encontrar nada, Bianca se va para siempre a la mañana siguiente, despidiéndose por el telefonillo. En la novela, la joven busca detrás de la imagen de San Pietrino de las Seychelles, inexistente santo vinculado a una heladería romana frecuentada por Bolaño y su familia en sus visitas italianas. Luego, Bianca se despide de Maciste, que intenta darle un sobre con dinero.

El contraste es significativo, porque Scherson ofrece esa imagen desoladora de la antigua estrella de acción en busca de la chica, paseándose desorientado por las semidesiertas y amplias calles romanas, mientras Bianca se aleja y cierra un capítulo de su vida. Posteriormente exige al libio y al boloñés que se marchen de su casa y de la vida de su hermano y de la suya propia. Así, el relato se abre al futuro y al infinito celeste. Al regresar, la dupla criminal se ha marchado sin resistencia y la misma coda clausura la novela y el film, mientras Bianca observa desde la ventana una bandada de aves migrando al sur:

*Veía la tele, escuchaba las noticias de la radio en la peluquería, temerosa de encontrar la figura final de Maciste tirado en el suelo, en medio de un charco de sangre (su sangre fría), y junto a él las fotos tipo carnet del boloñés y del libio, mirándome con nostalgia desde una página o desde la pantalla de nuestra tele que ya era realmente nuestra y no de nuestros padres muertos, como si las fotos de ellos, los asesinos y la víctima, el asesino y las víctimas, fueran la señal de que en el exterior aún persistía la*

*tormenta, una tormenta que no estaba localizada sobre el cielo de Roma, sino en la noche de Europa o en el espacio que media entre planeta y planeta, una tormenta sin ruido y sin ojos que venía de otro mundo, un mundo que ni los satélites que giran alrededor de la Tierra pueden captar, y donde existía un hueco que era mi hueco, una sombra que era mi sombra* (Bolaño, 2014: 150-151).

La película alude a la tormenta como esa expresión apocalíptica de la narrativa bolañiana que se inserta en la negrura y habla de una explosión que aniquila, anulando y arrastrando a los seres humanos a espacios tenebrosos (Candia Cáceres, 2010: 68). La lectura que realiza Scherson en su transposición filmoliteraria es decididamente personal, ofreciendo una particular visión de Bianca, encarnada por una Manuela Martelli en una de las mejores interpretaciones de su carrera: su vulnerabilidad física es la del personaje, contrastando con la enorme capacidad de resistencia que requiere apropiarse de la protagonista y heroína de Bolaño. En esta integración dramática, el uso de la voz en *off* y la consiguiente narración intradiegetica de la protagonista de la novela se extrapolan a la película, explicitando cuestiones que, al carecer de la misma, no se hubieran expuesto lo suficiente en el film. La actriz sale bastante bien parada, no solamente desde el punto de vista dramático, sino también idiomático, apreciándose la dificultad que entraña interpretar un papel en dos lenguas que no son la suya.

Mucho más arriesgada es la apuesta que la directora asume con Maciste,<sup>15</sup> pues el cambio operacional que supone elegir a un actor como Hauer tiene varias lecturas, algunas de ellas ya apuntadas con anterioridad. El origen del personaje pasa de ser el italiano Giovanni Dellacroce, alias Franco Bruno, nombre artístico de la estrella mundial del cine péplum y el fisicoculturismo (2014: 85) cuya descripción es la de un hombre maduro, ajado, gordo y alopecico, en contraste con la



Maciste perdido y desorientado en *Il futuro* (Alicia Scherson, 2013)

presencia del actor holandés. Con el mismo nombre artístico aparece Maciste en el film, de quien el libro comenta que es inglés o australiano, ignorando su origen. La primera vez que Bianca va a su casa, Maciste le revela que su verdadero nombre es Reg Morris,<sup>16</sup> alternativa que enriquece notablemente la narración, ofreciendo la representación de un Maciste<sup>17</sup> que es, como Bianca, extranjero en Italia.

15 A partir de la mención del nombre en la *Geografía* (siglo I d.C.) de Estrabón, el héroe Maciste fue creado por el escritor Gabrielle D'Annunzio y el director de cine Giovanni Pastrone en la película *Cabiria* (1914). Tras una serie de populares films protagonizados por el hérculeo Bartolomeo Pagano entre 1915 y 1926, el personaje sería retomado por Steve Reeves, estrella del péplum en los años sesenta.

16 El nombre se inspiraría en el inglés Reg Park, triple Mister Universo de culturismo (1951, 1958 y 1965) que en el papel de Hércules o Maciste protagonizó un puñado de películas del cine péplum.

17 En el film, el personaje de Hauer cita films reales, aun cuando alguno no se corresponde cronológicamente con los que él podría haber protagonizado: *Puños de hierro* (*Maciste contro il vampiro*, Sergio Corbucci, 1962), *Maciste en el infierno* (*Maciste all'inferno*, Riccardo Freda, 1962) o *Maciste contro i Mongoli* (Domenico Paolella, 1963).

El espectador ve al personaje en el film como una icónica y apolínea estrella de cine ciega, caída en desgracia. Haciendo una lectura mitológica, el Maciste literario podría identificarse con Polifemo, un cíclope calvo en la *novelita*. Inversamente, el Maciste filmico cuenta con la apostura e interpretación de Rutger Hauer, reconocido como un Prometeo sumido en un castigo eterno.

### Conclusiones provisionarias

En un producto cultural en el que hay un amplio equipo humano detrás, junto a la coordinación de empresas y entidades, se cuantifican los esfuerzos y la capacidad de Scherson para sacar adelante el film durante cerca de una década, desde su gestación hasta la exhibición comercial de la película a nivel global.

La propuesta realizada por Scherson asume una dificultad inherente por el hecho de tratarse de una transposición de Bolaño. La identificación estética entre el escritor y la directora responde a esa doble lectura, de naturaleza filmoliteraria, realizada en el texto. A partir de la obra de Bolaño, se percibe el posicionamiento de Alicia Scherson en su estatuto creativo como adaptadora: su film está encaminado a ofrecer una perspectiva propia del texto bolañiano.

Junto al notable empuje del elenco actoral, Scherson es responsable de ofrecernos una lectura particular, pero también próxima, al planteamiento estético de Bolaño. Al acercarse al universo del escritor, aún sin tratarse de una obra maestra, porque tampoco la *novelita* lo es, consigue atrapar la atmósfera del texto matricial y elevarse formalmente en la propuesta, mostrando espacios que forman parte de la narración filmica, exhibiendo una mirada más cálida, femenina y positiva de los mundos literarios creados por el autor chileno.

Las certezas que se pueden determinar a partir del análisis comparatista entre los objetos de estudio no ponen fin a una parte de la investigación sobre el escritor y los muchos vericuetos que el cine como arte y como narración tuvieron en la vida y en la obra de Bolaño, repleto de referencias al audiovisual y de imaginarios de claro signo filmico.

Por ende, las reflexiones sobre la *novelita* e *Il futuro* no pueden ser más que provisionarias, puesto que las laberínticas cosmogonías bolañianas y sus investigaciones aledañas son cada vez más frecuentes, confirmando la profusión intermedial del universo creado por Roberto Bolaño. Mundos ficcionales que aguardan, expectantes, poder ser explorados desde las ficciones audiovisuales, siempre que los derechos de adaptación y el músculo financiero se lo permitan a aquellos que se embarquen en la aventura de proyectar audiovisualmente la obra del escritor latinoamericano.<sup>18</sup>

18 En América Latina, la misma Alicia Scherson, también docente de cine en la Universidad de Chile (UCh), ha contado con un Fondo CreArt del ICEI (Instituto de la Comunicación e Imagen de la UCh) durante 2018 para realizar un tratamiento y futuro guion de *El tercer Reich* (2010), novela de Bolaño publicada póstumamente, de la que ha podido adquirir los derechos y se encuentra a la espera de obtener financiación para montar la producción (<<http://www.icei.uchile.cl/noticias/vicerrector-flavio-salazar-se-reunio-con-ganadores-del-concursoart.html>>). Al interés por Bolaño de la realizadora chilena, se suma el guion firmado hace cerca de un lustro por los escritores y cineastas argentinos Lucia Puenzo y Sergio Bizzio, que adaptaron la novela *Estrella distante* (1996). El proyecto, producido en Brasil y que iba a ser dirigido por Vicente Amorim, lleva años en *stand by*, encontrándose en el limbo de un largo proceso de preproducción (<[https://www.clarin.com/revista-enie/literatura/viajera-frecuente\\_0\\_HkDzYREO-.html](https://www.clarin.com/revista-enie/literatura/viajera-frecuente_0_HkDzYREO-.html)>).

## Bibliografía

- Becerra, Abril. "Alicia Scherson: Hay que seguir revisando el trauma del Golpe de Estado". <<https://radio.uchile.cl/2018/03/18/alicia-scherson-hay-que-seguir-revisando-el-trauma-del-golpe-de-estado>> (6/10/2018).
- Celis, Bárbara. "La mujer que llevó a Bolaño al cine". <<https://elpais.com/cultura/2013/01/29/actualidad/1359487895786215.html>> (9/09/2018).
- Bolaño, Roberto (2014). *Una novelita lumpen*. Barcelona: Anagrama.
- Candia Cáceres, Alexis (2010). Todos los males el mal. La "estética de la aniquilación" en la narrativa de Bolaño. *Revista Chilena de Literatura*, n° 76, pp. 43-70.
- De los Ríos, Valeria (2015). Visualidad, política y animalidad en *Una novelita lumpen* de Roberto Bolaño y en *Il Futuro* de Alicia Scherson. *Confluencia: Revista Hispánica de Cultura y Literatura*, vol. 31, n° 1, pp. 101-109. DOI: 10.1353/cnf.2015.0054 (10/12/2018).
- Diebner, Sylvia (2006). Imperialismo e arte nella Stazione Ostiense a Roma. L'uso delle immagini come strumento politico nel periodo fascista. *Revista de Historiografía (RevHisto)*, n° 5, pp. 152-165.
- Espinosa H., Patricia (2015). El cine poesía en Pasolini, Bolaño y Scherson. *Aisthesis*, n° 58, pp. 371-377. DOI: <http://dx.doi.org/10.4067/S0718-71812015000200023> (31/10/2018).
- García-Reyes, David (2017). De luz y de sombras: los fantasmas de la memoria en *El secreto de sus ojos*. *Archivos de la Filmoteca*, n° 73, pp. 91-106. <<http://www.archivosdelafilmoteca.com/index.php/archivos/article/view/553/525>> (3-12-2018).
- Gubern, Román (2005). *La imagen pornográfica y otras perversiones ópticas*. Barcelona: Anagrama.
- Jordanova, Dina (2015). The Film Festival as an Industry Node. *Media Industries Journal*, vol. 1, n° 3, pp. 7-11. DOI: <http://dx.doi.org/10.3998/mij.15031809.0001.302> (02/11/2018).
- López Keller, Estrella (1991). Distopía: otro final de la utopía. *Reis*, n° 55, pp. 7- 23. <[http://ih-vm-cisreis.c.mad.interhost.com/REIS/PDF/REIS\\_055\\_03.pdf](http://ih-vm-cisreis.c.mad.interhost.com/REIS/PDF/REIS_055_03.pdf)> (5/12/2018).
- Reis, Carlos y Lopes, Ana Cristina (1996). *Diccionario de narratología*. Salamanca: Ediciones Colegio de España.
- Ricoeur, Paul (2004). *La memoria, la historia y el olvido*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Rigoni, Odile; Debs, Sylvie & et al. (2014). 7 réalisatrices répondent à 3 questions... *Cinémas D'Amérique Latine*, n° 22, pp. 7-11. DOI: 10.4000/cinelatino.680 (25/11/2018).
- Zacarias, Ramón (2006). Formación de diminutivos con el sufijo /-it-/ Una propuesta desde la morfología natural, *Anuario de Letras: Lingüística y filología*, vol. 44, pp. 77-103, <<https://revistas-filologicas.unam.mx/anuario-letras/index.php/al/article/view/1019>> (5/12/2018).

### David García-Reyes

Doctor en Literatura Latinoamericana por la Universidad de Concepción (Chile) e investigador CONICYT. Además, es licenciado en Historia del Arte por la Universidad Complutense y Máster en Investigación en Medios de Comunicación por la Universidad Carlos III. Sus investigaciones abordan los estudios de cómic, los espacios de la cultura popular y la comunicación, junto a la reflexión multidisciplinar y el análisis intermedial e intertextual de la literatura y el cine, la arquitectura y las artes plásticas como manifiesta su producción científica y la aplicación pedagógica de dicho trabajo en las aulas universitarias.

■ **Gloria Sepúlveda Villa**

Profesora de Español, Magíster en Literaturas Hispánicas y Doctora en Literatura Latinoamericana por la Universidad de Concepción. Investigadora CONICYT, docente universitaria, mediadora de lectura, promotora cultural y poeta. Su campo de investigación abarca la poesía y la prosa chilenas, su especialización cultural plantea la recuperación y el análisis de la vida y la obra del escritor austriaco chileno Erich Rosenrauch.

Fecha de recepción: 14/12/2018 Fecha de aceptación: 04/08/2019